

Claudius Armbruster

## Volkskultur – *Cultura Popular*

### Definition der Begriffe Volkskultur und *Cultura Popular*

Volkskultur als deutsche Übersetzung von *Cultura popular* bezieht sich auf eine Reihe von kulturellen Phänomenen, die ursprünglich nicht der kanonisierten Hochkultur zugerechnet wurden. Die Urheber und Produzenten von Volkskultur sind im Unterschied zu denen von Hochkultur keine autonomen Künstler. Volkskultur war und ist auch heute noch eng mit der Lebenspraxis verbunden. Autonome Künstlergenies, die ihre Kunst als einmalig und völlig eigenständige Kreation ausgeben, kennt die Volkskultur selten, es dominiert die Teilhabe an einer über Generationen und über eine Gruppe oder ein Kollektiv von Menschen tradierten Kultur als Gemeingut und oft noch als Praxis. Meist gehören die Produzenten und Autoren von Volkskultur eher niederen sozialen und bildungskulturellen Schichten an. Volkskultur rückt hier in die Nähe einer *Culture of Poverty*, bedeutet also sowohl Marginalkultur als Kultur der Armen, Schwarzen und Entrechteten, als auch – diesmal klassenübergreifend – Kultur des marginalen und weniger entwickelten Nordostbrasilens, Kultur, die auf vorindustriellen Kommunikations- und Lebensformen fußt.

Zwei Alternativen bieten sich der wissenschaftlichen Begriffswahl: entweder die Übernahme der lateinamerikanischen Bezeichnung *Cultura popular* oder die Verwendung der Begriffe »Volkskultur« und »volkskulturell«. Dabei muß auch in Kauf genommen werden, daß »Volkskultur« durch die Vorstellungen von dem, was im deutschen Sprachraum unter Volksmusik verstanden wird, kontaminiert werden könnte. Historisch mag in Deutschland und in der deutschen Sprache der Begriff »Volkskultur« noch mit der Pervertierung des Begriffs »Volk« in der Volkstumsideologie des Nationalsozialismus befrachtet sein, doch hat vor allem Bertolt Brecht für die Verwendung dieses Begriffes plädiert.

Wir arbeiten daher mit beiden Begriffen, in der Hoffnung, durch die Referenz auf *Cultura popular* den Begriff der Volkskultur seinem eigentlichen Sinn wieder zuzuführen.

Als traditionelle, nicht individual ausgeprägte Kultur des armen und marginalen Volkes besteht auch eine Verbindung zu mündlichen und analphabetischen Kontex-

ten. Volkskultur ist daher zuerst orale und praktische und nur vermittelt schriftlich fixierte Kultur.

Marginale Kultur stammt vor allem aus dem *sertão* und dem *agreste*, dem Landesinneren des brasilianischen Nordostens, einem unterentwickelten Landesteil, in dem traditionelle und vorindustrielle Kulturen lange Zeit von der Modernisierung unbehelligt überleben konnten.

Zwei Entwicklungen haben die nordostbrasilianische Volkskultur landesweit verbreitet und damit auch nachhaltig verändert. Zunächst die Binnenmigration – São Paulo wird durch den Zustrom der *nordestinos* heute auch überpointiert als die größte Stadt des Nordostens bezeichnet. Die Landflüchtlinge haben Teile ihrer Volkskultur in die metropolitanen Zentren von Rio de Janeiro und São Paulo mitgebracht und in Enklaven als Reste ihres früheren Lebens und Reminiszenz einer verlorenen Lebenswelt bewahrt. Sodann hat die nordostbrasilianische Volkskultur Eingang gefunden in die Universitäten, die Hochkultur, die Tourismus- und Medienindustrie. Mit einem Teil der Hochliteratur gab und gibt es einen regen Austausch, vor allem die Werke der Schriftsteller Jorge Amado und Ariano Suassuna zeugen dafür. Die Wissenschaften sind bei der Suche nach neuen, unverfälschten Forschungsobjekten bei den zahlreichen Manifestationen der Volkskultur fündig geworden; die Medien kreierten neue Stoffe und Strukturen aus dem Fundus unverbrauchter Volkstraditionen. Der Wirtschaftsfaktor Tourismus schließlich bediente sich der Volkskultur, indem er diese als Folklore ausländischen Besuchern feilbot.<sup>1</sup> All dies hat dazu geführt, daß Volkskultur sowohl nationalisiert als auch sterilisiert wurde.

Nicht zu vernachlässigen ist auch die Osmose zwischen Volks-, Hoch- und Massenkultur, die zu zum Teil hybriden Kulturphänomenen geführt hat, die Wissenschaftler auf den Begriff *Cultura popular de massa* zu bringen suchen.<sup>2</sup> Damit wird der Begriff der *Cultura popular* weiter gefaßt und Teile der Massenkultur und der Massenmedien eingeschlossen.<sup>3</sup> Zur Volkskultur in der Ausweitung des Begriffs auf eine populäre Massenkultur können also auch zwei Unterhaltungsphänomene mit ausgeprägtem Massencharakter, die freilich für die brasilianische Alltagskultur prägend sind, gerechnet werden: Fußball und Karneval. Die bis heute repräsentativen Symbole der brasilianischen Volkskultur, Fußball, Karneval und *samba*, müssen mit Sicherheit um die *telenovelas*, die täglich ausgestrahlten Fernsehserien, erweitert werden. Einige Autoren sprechen emphatisch oder blauäugig von »Osmose«, andere

1 Der brasilianische Begriff *O Folclore* findet auch heute noch unspezifisch für viele Phänomene der *Cultura popular* Verwendung. Dies geht vor allem auf den Einfluß von Câmara Cascudos *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1954) und von Gilberto Freyre zurück. Vgl. auch Schelsky 1991: 57-61. Schelsky versucht, »Folklore« als nicht kunstmusikalische Praxis des 18. und 19. Jahrhunderts von der urban geprägten *Música Popular Brasileira* zu unterscheiden.

2 Vgl. dazu Armbruster 1994.

3 Ebenda.

konstatieren dagegen eher einen »phagischen« Prozeß. Sie gehen davon aus, daß interessante Manifestationen der traditionellen Volkskultur von der industriellen Kulturproduktion absorbiert werden. Dies führt zwar zu einer landesweiten Verbreitung regionaler Kulturen, beinhaltet aber gleichzeitig die Gefahr ihrer Homogenisierung und Sterilisierung als leblose Folklore. Festzuhalten bleibt sowohl für die *Cultura popular* als auch die *Cultura popular de massa* die Anlehnung an eine primäre bzw. eine sekundäre Mündlichkeit und damit eine Distanz zur Schriftkultur.

Im weitesten Sinne zur Volkskultur gehören auch die Inschriften auf Lastwagen und Autobussen, vor allem die *dísticos de caminhão*, die in formelhafter und mitunter stereotyper Weise Volkspoesie und Volksphilosophie zum Ausdruck bringen.<sup>4</sup> Legenden, Volksglauben und Volksmagien sowie die Volksmedizin könnten in einem erweiterten Begriff von Volkskultur behandelt werden, die *Música Popular Brasileira* (MPB) könnte man der *Cultura popular de massa* zurechnen.

Ausgehend von einer Unterscheidung zwischen *Cultura popular* und Folklore wird auf eine Erörterung der verschiedenen und kaum mehr zählbaren lokalen und regionalen Feste ebenso verzichtet wie auf die Beschreibung von Kunsthandwerk und indianischer Kunst.

## 1. Volkserzählungen und Volksliteratur zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit

Volksliteratur umfaßt sowohl mündlich überlieferte Texte, als auch schriftlich fixierte, deren Form, Themen und Inhalte lange Zeit mündlich tradiert wurden. Sie war früher großenteils anonym, weist aber heute immer mehr von einzelnen Autoren aufgezeichnete, bearbeitete oder selbst erfundene Texte auf.<sup>5</sup> Die Adressaten von Volksliteratur waren traditionell weniger gebildete Schichten mit auch geringerem Alphabetisierungsgrad.<sup>6</sup> Die mündlich tradierten und allenfalls rudimentär verschriftlichten Texte waren weniger Literatur, als vielmehr pragmatischer und festlicher Lebens- und Kommunikationszusammenhang. Erst durch den Zeitabstand, durch die Verbindung mit Autoren der Hochliteratur und das erwachende Interesse der Wissenschaft und urbanen Gesellschaft wurden sie gesichtet, gesammelt, erforscht und verarbeitet und im Laufe der Zeit zu »Literatur«.

So wie viele der Volksspiele meist mündlich tradiert wurden, so stehen auch die Volkserzählungen im Zeichen der Oralität.<sup>7</sup> Orales Erzählen, Dichten und (Wechsel)-

4 Vgl. dazu Almeida 1963/1974.

5 Vgl. dazu Cascudo 1984a.

6 Vgl. dazu Mertin 1979: 27.

7 Vgl. dazu Armbruster 1986 und Cascudo 1984b.

Singen, Improvisation und Variation, sind in Nordostbrasilien bis heute lebendig. Fahrende und blinde Sänger, die *cegos* und *cantadores* kann man noch heute auf Märkten im Landesinneren ebenso antreffen wie auf den Plätzen der Großstädte. Die Emigranten aus dem Nordosten haben diese volksliterarische Tradition mit in die Metropolen São Paulo und Rio de Janeiro gebracht.

Im dem Maße, wie durch die ökonomische Entwicklung, vor allem durch das Vordringen der audio-visuellen Medien, das orale Erzählen lebenspraktische Funktionen wie Informationsvermittlung und soziale Orientierung verliert, treten die wehmütige Erinnerung an die eigenen kulturellen Wurzeln und der Unterhaltungsaspekt in den Vordergrund.

Mit der Verbreitung von Druckereien seit 1870 entstand in Nordostbrasilien die *literatura de cordel*, die bei der Fixierung, Tradierung und Transformation oraler Erzählungen und anderer volkskultureller Motive eine tragende Rolle einnahm. Ein Definitionskriterium von Volksliteratur ist auch der geschlossene Produktions-, Vertriebs- und Verkaufszyklus. Darauf zielt der Begriff *literatura de cordel*, an einer Schnur von den Volksbarden aufgehängte Heftchen, mündlich noch vorerzählt und zum Verkauf angepriesen.<sup>8</sup> Sie enthalten 8, 16 oder 32 Seiten lange Texte aus gereimten Strophen, gedruckt auf billigem Papier, die die wichtigsten Themen und Motive der mündlichen Erzähltradition aufzeichnen, bearbeiten und kreativ weiterentwickeln. Die magischen und mythischen Geschichten handeln von geheimnisvollen Fasanen, Leoparden, Stieren und Drachen, von religiösen Wundertätern, Volksheiligen und Banditen, von Karl dem Großen und anderen Königen und Kaisern. Einige der *folhetos* (Heftchen) bedichten auch die berühmtesten *desafios*, den Sängerwettstreit der *repentistas* und *cegos*, die auf dem jeweils letzten Reim des anderen aufbauend möglichst originell weiterimprovisieren müssen.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich die Themen der *literatura de cordel* zusehends aktualisiert: Über die Präsidenten Getúlio Vargas<sup>9</sup>, Tancredo Neves, José Sarney und Fernando Collor existieren unzählige Cordel-Versionen, ebenso über Schriftsteller wie Jorge Amado, dessen Romane *Gabriela*, *Cravo e Canela* und *Tereza Batista*, *Cansada de Guerra* zu Cordelheftchen verarbeitet wurden. Von der ersten Mondlandung, dem Problem der Ehescheidung, der Korruption bis zu Retortenbabys reicht das thematische Spektrum der »modernen« *literatura de cordel*. Aus Rio de Janeiro und São Paulo stammen Versuche, in der traditionell eher systemkonformen, konservativen Cordel-Literatur politischen Protest unterzubringen.<sup>10</sup> Eine Sonderform stellt das *ABC* dar, bei dem jede Strophe der Reihe nach mit einem Buchstaben des Alphabets beginnt.

8 Vgl. Peregrino 1984: 13-15.

9 Vgl. Lessa 1954

10 Vgl. dazu Luyten 1983: 63-71: »A urbanização e politização da poesia popular«.

Aus den einst anonymen Volksbarden sind im Lauf der Zeit und der Verschriftlichung eine Reihe individueller Cordeldichter hervorgegangen. Über Leandro Gomes de Barros (1868-1918), João Martins de Athayde (1886-1919) und Rodolfo Coelho Cavalcante (1917-1986) existieren heute Biographien und Bibliographien.<sup>11</sup>

Inwieweit die Cordel-Literatur noch zum Kreis der Mündlichkeit gezählt werden kann, ist in der Forschung umstritten. Zwar folgt sie in Architektur, Grammatik, Orthographie und Morphologie mündlichen Erzählungen, doch zeigt sich immer deutlicher, daß ihre Autoren sich durch andere Texte und durch die Medien inspirieren lassen.

Mit der Verschriftlichung der *literatura de cordel* hat sich auch eine zunehmende Osmose mit der »Hohen Literatur« herausgebildet. Schriftsteller wie João Guimarães Rosa, José Lins do Rego, vor allem aber Ariano Suassuna und Jorge Amado haben Motive und Strukturen aus der Cordel-Literatur entnommen.<sup>12</sup> In das populärste Erzählgenre der Gegenwart, die *telenovela*, hat die Tradition des Volkserzählens durch den Schriftsteller und Fernsehautor Alfredo Dias Gomes, ein Mitglied der brasilianischen Schriftstellerakademie, Eingang gefunden. Seine oft im Landesinneren spielenden Serien, z. B. *O Bem Amado* und *Roque Santeiro* haben traditionelle Motive wie den *lobisomem* (Wolfsmenschen) oder die *cangaceiros* (Volksbanditen) auf den Bildschirm gebracht.

## 2. Volksspiele und Tanzdramen

Volksspiele und dramatisierte Tänze wurzeln in den iberischen Traditionen der Mysterien-, Weihnachts- und Dreikönigsspiele, sowie in Reminiszenzen der altafrikanischen Königshöfe und indianischen Elementen. Im Kontext mit den bahnbrechenden kultur- und musikanthropologischen Untersuchungen des Dichters und Protagonisten des brasilianischen Modernismus, Mário de Andrade (1893-1945) entstand der Begriff der *danças dramáticas* (Dramatisierte Tänze).

Volksspiele sind der Oberbegriff für eine Vielzahl von volkskulturellen Phänomenen, die Theaterszenen, Tanz und Musik, Maskenball und Karnevalsumzug, Weihnachts- und Mysterienspiel kombinieren. Die einzelnen Elemente, die dabei verschmelzen, sind verschiedener Provenienz und werden verschieden gewichtet. Oft bestehen sie aus zwei Teilen: Dem Straßenumzug *cortejo* und einer Kurztheateraufführung, der *embaixada*. Die einzelnen Volksspielarten können nicht fest kodifiziert werden, da sie selten auf festgeschriebenen Texten beruhen, vielmehr mündlich tradiert werden. Eine Volksspielart verästelt sich in ständig changierende regionale und lokale Varianten, was eine eindeutige Klassifizierung erschwert.

11 Vgl. dazu Armbruster 1992: 173-174, 182 und Curran 1987.

12 Vgl. dazu Armbruster 1986, Mertin 1979 und Slater 1984.

Die iberische Prägung kennzeichnet die *cheganças*, die von den Fahrten, Schlachten und sonstigen Abenteuern portugiesischer Seefahrer und Entdecker handeln. Man kann dabei die *chegança de mouros*, in der die Mauren besiegt und getauft werden, von der *chegança de Marujos*, auch *marujada* oder *fandango* genannt, die Abenteuer verschiedenster Natur darstellt, unterscheiden. Während *fandango-auto* im Norden und Nordostens Brasiliens ein Volksspiel meint, bedeutet *fandango-baile* im Süden nur Tanz oder Ball.<sup>13</sup>

Das nordostbrasilianische Volksspiel par excellence ist der *bumba-meu-boi*, das Ochsenpiel, das in unzähligen Varianten von Bahia bis Maranhão existiert. Die Emigranten aus dem Nordosten brachten es aber auch nach São Paulo und andere Metropolen. Als Kernszenen kann man allenfalls einen Ochsen, der nach einem einführenden Tanz auf verschiedenste Weise stirbt, nach allgemeinem Wehklagen durch ebenso verschiedene Möglichkeiten ins Leben zurückkehrt, worauf sich ein Freudentanz anschließt, ausmachen. Eine Vielzahl von Figuren haben an der variantenreichen Handlung teil: Der Grund- und Herdenbesitzer *capitão*, oft als *cavalo-marinho* (Seepferdchen) repräsentiert, die *vaqueiros* (Hirten), Matéus, der Pfarrer, ein Arzt oder Wunderheiler, ein Steuereintreiber und weitere legendäre Gestalten aus dem Fundus der oralen Literatur. Von November bis zum Karneval reicht die Spielzeit der *bumbas*, doch sind sie auch bei den Johannistagen im Juni zu sehen. Oft existiert eine Verbindung zu den *reisados*, den Dreikönigsspielen um Epiphania. Der *bumba-meu-boi* gilt als genuin brasilianische Kreation, als synkretistisches und mestizisches Volksspiel<sup>14</sup>, auch wenn einige Forscher den portugiesischen Ursprung bis zu Gil Vicente *Monólogo do Vaqueiro* (1502) oder die Verwandtschaft zum angolischen *boi-de-gero-a*-Kult herausstellen.<sup>15</sup> Sozio-historisch reflektiert das Ochsenpiel das Verhältnis von Herren, Sklaven und Knechten in den Monokulturen von Zuckerwirtschaft und Rinderzucht. Satirisch-karnevaleske und religiös-mystische Elemente verschmolzen in den verschiedenen Formen des *bumba-meu-boi*. In Kunst, Literatur und Medien ist der *bumba-meu-Boi* zum Symbol einer authentischen und ursprünglichen Volkskultur des ruralen Brasiliens geworden. In den Romanen und Theaterstücken von Jorge Amado und Ariano Suassuna ist er ebenso gegenwärtig wie in Liedern von Gilberto Gil oder *telenovelas* von Dias Gomes.

Reminiszenzen verlorener und oft idealisierter indianischer Kultur sind die *caboclinhos*, Gruppen indianischer oder als Indianer verkleideter Tänzer. Diese Tänze verfügen über wenig theatralische Prägung, stilisieren mitunter Kampfhandlungen als Tanzbeitrag zu Karnevalsumzügen.

13 Vgl. Cascudo 1979: 321.

14 Vgl. dazu Cascudo 1979: 153: »O mestiço, crioulo, mameluco, dançando, cantando, vivendo, está no Bumba-meu-Boi, o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso.«

15 Vgl. dazu Mukuna 1986: 109-110.

Bedeutender und landesweit bis nach Südbrasilien (São Paulo und Porto Alegre) verbreitet sind die *congos*, *congados* oder *congadas*,<sup>16</sup> die die Krönung fiktiver Kongo-Könige darstellen bzw. an die berühmte angolanische Königin Ginga aus dem 17. Jahrhundert, die sich gegen die Portugiesen und afrikanische Könige in der Nachbarschaft zur Wehr setzte, erinnern. Historisch gehen die heutigen *congos* bis in das 17. Jahrhundert zurück. Im Sklavenhaltersystem dienten sie sowohl der Identitätserinnerung der afrikanischen Sklaven als auch deren Disziplinierung. Bis zum 19. Jahrhundert lehnten sie sich immer enger an den Rahmen katholischer Riten an. *congos* sind in der Gegenwart vor allem als Aufzug des Hofstaates eines fiktiven afrikanischen Königspaares, als *cortejo*, zu sehen. Die dramatisierten Szenen kriegerischer Auseinandersetzung verlieren gegenüber dem auf Musik und Choreographie fußenden Aufzug an Bedeutung. In ihnen spiegeln sich sowohl die entfernte Erinnerung an altafrikanische Königreiche, als auch Mimikry und Karnevalisierung afrikanischer Traditionen in Brasilien.

Der *maracatú* ist historisch im wesentlichen auch der Aufzug des königlichen Hofstaats, der bei der Krönung fiktiver Kongo-Könige in den Kirchen verschiedener brasilianischer Städte in Verbindung mit dem liturgischen Jahr dargeboten wurde. In dem Maße, wie sich dieser rituelle und religiöse Aspekt verlor, verstand man unter *maracatú* immer mehr eine vor allem von Schwarzen zusammengesetzte Karnevals- und Musikgruppierung in Pernambuco. Heute existieren nur wenige traditionelle Formen des *maracatú rural*, z. B. die von Mestre Salu, dessen Aufführungen oft Tage dauern. Große Überlebenskraft beweisen jedoch die *maracatús-de-orquestra*, in denen heute auch Weiße mitspielen und von denen dann auch Plattenaufnahmen existieren, z. B. der *maracatú nação pernambucana*.

In den weniger bekannten und regional vor allem auf den Staat Alagoas begrenzten *quilombos* wird die Geschichte der Flucht- und Wehrdörfer der entflohenen Sklaven theatralisch erinnert, vor allem die der größten und historisch bedeutendsten Sklavenfluchtborg Palmares aus dem 18. Jahrhundert.

Alle afro-brasilianisch geprägten Mysterien- und Volksspiele sind genuin brasilianische Schöpfungen, historisch entstanden im Kontext der Sklaverei in Brasilien; nach deren Ende haben sich vor allem die tänzerischen, rhythmischen und vestimentären Anteile der Volksspiele und Tanzdramen erhalten und in Verbindung mit dem Karneval und Volksfesten eine säkulare Ausprägung erfahren. Festzuhalten bleibt für die Gegenwart die Sogwirkung des Karnevals, der sich sowohl Elemente der *danças dramáticas* als auch afro-brasilianischer Riten einverleibt und somit eine Brücke zwischen weltlichem Fest, Unterhaltung und Religion bildet.

Eine moderne Weiterentwicklung des traditionellen Passionsspiels stellt das größte Freilichttheater der Welt *Nova Jerusalem* im Inneren des Bundesstaates Pernambuco dar. Tausende von Zuschauern wandern dabei von Bühne zu Bühne, wo die Leidens-

16 Vgl. dazu Cascudo 1979: 242-245, Kubik 1986: 133-136 und Lopes 1987: 77-78.

geschichte von Jesus Christus mit großem technischen und bühnenbildnerischen Aufwand in Szene gesetzt wird. Mutatis mutandis könnte man das Passionsspiel von *Nova Jerusalem* auch als tropische Mischung von Oberammergau und Hollywood bezeichnen, auf jeden Fall handelt es sich um ein Beispiel der Ambivalenz der *Cultura popular de massa*.

### 3. Karneval

Bis heute ist der Karneval in seinen verschiedenen Ausprägungen das brasilianische Fest schlechthin. Er beschränkt sich dabei keineswegs auf einige Tage vor der Fastenzeit, sondern ist eine ganzjährig immer wieder aufflammende kulturelle Praxis. Karnevalsmotive und -strukturen prägen inzwischen auch Volksspiele und -feste.

Durch seine zahlreichen Verbindungen mit Musik, Tanz, Religion, Theater und Literatur erscheint Karneval als Kunst und Fest des Volkes, der Massen und vor allem der Armen.

Historisch kann der brasilianische Karneval aus dem portugiesischen *entrudo* abgeleitet werden; bis weit ins 20. Jahrhundert handelte es sich um eine primär europäisch beeinflusste und bürgerlich geprägte Veranstaltung. Neben Mysterien- und Dreikönigsspielen haben vor allem die afro-brasilianischen Elemente das Fest in der Neuen Welt so weit verändert, daß seit Mitte dieses Jahrhunderts Karneval fast im ganzen Land als afro-brasilianisch bestimmt angesehen wird.

Vier Typen des Karnevals lassen sich in der Gegenwart unterscheiden: Der um die *escolas de samba*, die Sambaschulen, kreisende Karneval, der aus Rio de Janeiro stammt und sich landesweit verbreitet hat, der Straßenkarneval von Salvador da Bahia, wo vor allem afro-brasilianische Massen hinter den *trios eléctricos*, mit bis zu hundert Lautsprechern bestückten Lastwagen, hertanzen. Fast ohne Verstärker kommt dagegen der pernambukanische Karneval in der Altstadt von Olinda aus, wo die *blo-cos* hinter von Bläsern geprägten kleinen Orchestern durch das Kolonialstädtchen ziehen. Musik und Tanz von *frêvo* und *forró* drängen dabei den *samba* in eine untergeordnete Rolle. Der Salon- oder Clubkarneval findet dagegen nicht im Freien statt. Diese Form des Festes in großen Ballhäusern ist eher reichen Brasilianern vorbehalten. Tanz spielt im Vergleich zu den Kostümdefilees eine untergeordnete Rolle.

#### 3.1. Der Karneval in Rio de Janeiro

Die *escolas de samba*, die Sambaschulen, sind Karnevalsvereinigungen, in denen soziales, politisches und kulturelles Leben, vor allem auf Stadtteilebene organisiert wird. In Rio de Janeiro gibt es ungefähr 50 Sambaschulen, die als gemeinnützige Vereine eingetragen und in einem Dachverband mit eigener Satzung organisiert sind.



Der Karneval von Rio erreicht seinen Höhepunkt in einem zweitägigen Umzug, der von 1953 an in der Avenida Presidente Vargas und seit den 80er Jahren im *sambódromo*, einem unter dem Gouverneur Leonel Brizola in Form einer Tribünenavenue errichteten Karnevalsstadion, stattfindet. »Straßenoper« hat einer der Protagonisten den Karneval von Rio einmal genannt.<sup>17</sup> Während eines Jahres bereiten sich in den *escolas de samba* Tausende auf dieses Ereignis vor: Musik, Tanz und Formation werden immer wieder einstudiert, Themen diskutiert, Texte geschrieben, Lieder komponiert, Allegorien hergestellt, Kostüme entworfen und geschneidert. An den Umzugstagen präsentiert jede der großen *escolas* zwischen drei- und sechstausend Menschen im Sambodrom. Der Umzug ist wie eine Fußballliga in eine erste, zweite und dritte Division geteilt, mit Auf- und Abstieg. Eine Jury aus Punktrichtern beurteilt nach einem akribisch festgelegten Kriterienkatalog Originalität, Rhythmus, Choreographie, Tänzer, Kostüme, den Allegoriewagen und das Sambathema. Jede *escola* hat wie ein Fußballklub *torcedores* (Anhänger). Prestige kann eine Sambaschule gewinnen, wenn sich Prominente zu ihr bekennen oder in ihren Reihen tanzen.

Die Masse einer *escola* tanzt in den *alas* (Flügeln) und untermalt mit ihren einheitlichen Kostümen das gemeinsame Thema. Herausgestellte Akteure sind die *comissão de frente*, eine Art Präsidium, die Solotänzerin (*porta-estandarte*), die tanzend die Standarte trägt, und ihr *mestre-sala*, sodann der Sambasänger mit seinem Themenlied und die Rhythmusgruppe, der von Perkussionsinstrumenten dominierten *bateria de samba*. Das Zusammenspiel aller Teile ist neben der peniblen Einhaltung des Zeitlimits für den Erfolg maßgebend. Der Sieger stammt meist aus den Reihen der großen, traditionellen und finanzstarken *escolas de samba*: *Estação Primeira de Mangueira*, *Portela*, *Beija-Flor de Nilópolis*, *Império Serrano* und *Estácio de Sá*. Zur ersten Division gehören weiterhin meist *Acadêmicos de Salgueiro*, *Mocidade Independente de Padre Miguel*, *Imperatriz Leopoldinense*, *Unidos de Vila Isabel* und *Império da Tijuca*. Die Namen der Sambaschulen gehen in der Regel auf die Stadtteile, aus denen sie stammen, zurück. Es handelt sich dabei nicht um die Viertel der Reichen, sondern eher um die der Mittelschichten, der kleinen Leute und der umliegenden *favelas* (Slums).

Man kann versuchen, die Vielzahl der Karnevalsthemen in verschiedene Gruppen oder Tendenzen einzuteilen. Jahrzehntelang dominierten Themen aus der brasilianischen Geschichte: Entdeckung, Sklaverei, Unabhängigkeit, Moritz von Nassau, Pedro II, Zumbi dos Palmares, Tiradentes, Getúlio Vargas und Tancredo Neves. Daneben finden sich Verherrlichungen des tropischen Brasiliens und meist personenbezogene

17 Vgl. Milan 1988: 46, zitiert Joãozinho Trinta von der *escola de samba Beija Flor*: »... se formos pesquisar veremos que as escolas de samba vêm dos autos medievais, trazidos para o Brasil através dos reisados, das festas natalinas que deram no rancho, que por sua vez se transformou na escola de samba ... O rancho já se propunha a teatralizar, tanto que os seus primeiros enredos eram grandes óperas ...«

Themen aus Literatur und Kunst: Castro Alves, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, O Guarani, Casa Grande e Senzala, Macunaíma und Aleijadinho.<sup>18</sup>

Seit den 80er Jahren muß man von einer Karnevalsindustrie sprechen, in der die Finanzierung der *escolas de samba* durch das Fernsehen und die Plattenindustrie, die Professionalisierung und Vermarktung des Karnevals durch die Tourismusbehörde *Riotur* und der ökonomische und politische Einfluß durch die *bicheiros*, die Organisatoren illegaler Wetten, eine immer größere Rolle spielen. Im Zuge der Professionalisierung und Akademisierung des Karnevals drängen sich Theatermacher, Lieddichter und Bühnenbildner immer stärker in den Vordergrund. Kritiker bemängeln denn auch die Überladung des Umzugs und die Anpassung an die Erfordernisse der Fernsehübertragung. Nicht mehr die partizipative Perspektive der in den *escolas* Aktiven dominiere, sondern die voyeuristische Kameraperspektive der Medien und passiven Zuschauer. Dennoch hat die *escola de samba* für die Bewohner der *favelas*, der Elendsviertel auf den Hügeln, die über wenig Vereine und Infrastruktur verfügen, immer noch eine gemeinschaftstiftende Funktion.<sup>19</sup> Ohne die Tausende, die von den *morros* (Hügeln) herabsteigen, wäre das prunkvolle Freudenfest nicht denkbar.<sup>20</sup> Im Laufe der Jahrzehnte haben sie sich die Straße – und heute das Sambodrom – erobert und den einst aristokratischen und bürgerlichen Karneval in ein Fest des Volkes und der Massen verwandelt, das immer weniger iberisch und immer stärker afro-brasilianisch geprägt ist.<sup>21</sup>

### 3.2. Der Karneval in Salvador

Der Karneval in Salvador da Bahia, der ersten Hauptstadt Brasiliens, wird heute von den Verstärkern und Lautsprechern der *trios elétricos* bestimmt. Auf diesen mit bis zu hundert Lautsprechern bestückten umgebauten Lastwagen kann eine Band spielen. Die Massen ziehen in wildem, oft berauschten Tanz, hinter den *trios elétricos* her. Im Vergleich zu dem hohen Organisationsgrad der *escolas de samba* wirkt der bahianische Karneval wild, anarchisch und mitunter brutal. Die in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts vorherrschende Tradition der *batucadas* und *cordões* hat dem Vormarsch der Motorisierung und Verstärker nicht standhalten können. Auch heute noch existieren die einheitlich gekleideten Karnevalsgruppen, die in dem durch ein Seil begrenzten *cordão* hinter dem Trommelorchester, der *batucada*, hertanzen. Der be-

18 Vgl. dazu Queiroz 1986: 212 und Rector 1984: 67-68.

19 Queiroz 1986: 218, weist darauf hin, daß in einigen Sambaschulen die Kinder zu regelmäßigem Schulbesuch angehalten und ihre Noten kontrolliert werden.

20 José Sávio Leopoldi 1977 analysiert den Widerspruch zwischen den Tendenzen, den Karneval der *escolas de samba* als authentischen Ausdruck einer »reinen« Volkskultur zu erhalten, und den Zwängen, die sich durch das immense ökonomische und technische Wachstum ergeben.

21 Zur historischen Entwicklung des Karnevals in Rio de Janeiro vgl. Queiroz 1986: 210-215.

kannteste *cordão*, heute *afoxé* genannt, sind die *filhos de Gandi*, die auch bei der rituellen Waschung der Kirchentreppe von Bomfim in der Vorkarnevalszeit die Hauptrolle spielen. Früher gerieten immer wieder Tänzer in diesem Karnevalstanz wie bei einer Candomblézeremonie in Trance. Die Verbindung von Karneval und afro-brasilianischen Riten<sup>22</sup> verkörpern vor allem die *afoxés*, die aus den *cordões* hervorgegangen sind. Die bekanntesten *blocos* und *afoxés*, deren Namen allein die afro-brasilianische Verwurzelung ausdrücken, sind *Olorum Baba Mi*, *Malé di Balé*, *Puxanda Axê* und *Império da Africa*. Abseits der *trios elétricos* existieren auch heute noch, besonders in der Vorkarnevalszeit, die afro-brasilianischen Traditionen, die sich vor allem in den Anklängen an die *congadas* Ausdruck verschaffen.

Die Entwicklung des urbanen Karnevals steht heute in vielen Teilen Brasiliens im Zeichen der *trios elétricos*<sup>23</sup>, die die ruralen und spielerischen Traditionen an den Rand drängen. *Trios elétricos* dehnen Karneval potentiell auf das ganze Jahr aus und lassen sich vor allem für die Werbung gewinnbringend einsetzen.

### 3.3. Der Karneval von Olinda

Durch die engen und zum Teil steilen Gassen, die *ladeiras*, des Kolonialstädtchens Olinda hat sich die Form des pernambucanischen Karnevals frei von Verstärkern, Lastwagen und großen Prunkzügen gehalten. Der Karneval von Olinda gilt als die wichtigste partizipatorische Festtradition, bei der viele teilnehmen und nur wenige als reine Voyeure zuschauen. Der *samba* führt im klassischen Karneval von Olinda nur eine Randexistenz. Es dominiert der *frêvo*, eine für fremde Ohren mitunter kakophone Mischung aus Quadrille, Polka, Maxixe und afrikanischem *lundu*. Ein Blasorchester aus Tumbas und Posaunen mit einer Trommlersektion führt die tanzenden *blocos* durch die engen Straßen. Neben den *clubes* und *blocos* wird das Gesicht des Karnevalsgeschehens von verschiedenen ruralen afro-brasilianischen und indianischen Tanz- und Spielgruppen bestimmt, den *maracatús*, *bumba-meu-bois* und *caboclinhos*. Die bekanntesten *clubes/blocos* sind *Pitombeira*, *Elefante*, *Quatro Cantos* und *Vassourinhas*, die wichtigsten *maracatús* heißen *Cata Lixo* (Müllklauber) und *Nação Pernambucana*. Durch die Neustadt von Olinda am Strand ziehen in der Vorkarnevalszeit die *virgens*, als Frauen verkleidete Männer; am Aschermittwoch beschließt der *bacalhau de batata* (Kartoffelstockfisch) das Karnevalstreiben.

22 Vgl. dazu Hohenstein 1991: 102-104: »Der Karneval von Bahia ist der Ort, wo sich das ethnische Bewußtsein und seine jüngsten Entwicklungen am kraftvollsten ausdrücken und die große Masse mitreißen ... Afrika und die unermüdliche, sehnsuchtsvolle Suche nach einem idealen »Afrikanismus«, der in der Vergangenheit liegt, doch nun wieder auflebt, werden im *afoxé* sinnlich-faßbar dargestellt.«

23 Seiner Begeisterung über die *trios elétricos* hat einer der Gründer des *tropicalismo*, Caetano Veloso, in einem seiner Lieder Ausdruck verliehen: »Atrás do trio eléctrico só não vai quem já morreu ...«

### 3.4. Funktionen, Ambivalenzen und Probleme

Wie andere Kulturphänomene, so hat auch der Karneval eine Reihe von Funktionen, die zum Teil ambivalenter Natur sind. Er dient der Vergegenwärtigung der Geschichte in der alljährlich wiederkehrenden kostümierten Theatralisierung, obwohl Chronologien und historische Konsequenzen im Rausch der Farben und Formen ertrinken. Gleichzeitig ist er ein paradoxer Kult des Vergessens, in dem sich vor allem die Armen drei Tage lang über das Elend, in dem sie leben, hinwegträumen und hinwegtanzen. Wenige Tage sind Hierarchien während der Umzüge und Tänze außer Kraft gesetzt, gaukeln die prunkvollen Kostüme Luxus vor, werden Dienerinnen zu Königinnen. Doch ist der Karneval nicht nur Illusion, nicht reines Opium und Surrogat für das arme Volk, sondern auch kurzzeitiges Wiedererleben ansonsten verschütteter Volkstraditionen,<sup>24</sup> Ort und Bühne für die Armen und Schwarzen, um ihre Träume, Sehnsüchte und ihre Kultur auszuleben.<sup>25</sup> Die Worte von Joãozinho Trinta, einem der großen alten Afro-Brasilianer der *escola de samba Beija-Flor*, illustrieren diese Sicht der kathartischen Illusion:

...as pessoas que reclamam dos carros alegóricos são as que vivem neles, em edifícios de apartamento. O povo que vive em casebre, em rua de lama, no aperto, quer coisas grandes, procura essa outra dimensão que ele só encontra no Carnaval. O luxo do Carnaval não é o de quem tem muito dinheiro, diamantes e joias. Não, as joias e os diamantes de uma escola de samba são falsas, mas são muito mais verdadeiras porque têm implicações mágicas. Quando uma empregada doméstica se veste de cinderela, de nobre, faz parte da nobreza medieval, ela está com as joias mais autênticas porque são as da imaginação, do prazer que ela está sentindo ... O povo gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual.<sup>26</sup>

24 Vgl. z. B. Mattelart 1987: 72, der die Verbindung von Karneval und afro-brasilianischem *Lundu* herausstellt; Viriato Ferreira von der *escola de samba Portela* berichtet, wie er für einen Karnevalsumzug das Volksspiel *bumba-meu-boi* in den Karneval einbrachte: »O bumba-meu-boi é uma coisa brasileiríssima, um boizinho que a pessoa entra dentro e sai. Quero usar no meu enredo que é sobre o mar. Vou pegar um cavalo-marinho, botar uma criança dentro e ela vai sair assim, bumba-meu-boi com características marinhas.« Zitiert nach Milan 1988: 49.

25 Der Ambivalenz des brasilianischen Karnevals hat Vinicius de Moraes (1913-1980) in einem seiner berühmtesten *sambas* mit dem Titel *Felicidade* Ausdruck verliehen: »A felicidade do pobre parece/ A grande ilusão do carnaval/ A gente trabalha o ano inteiro/ por um momento de sonho/ Pra fazer a fantasia/ De rei, ou de pirata, ou jardineira/ E tudo se acabar na quarta-feira// Tristeza não tem fim/ Felicidade sim ..." (Das Glück der Armen ist wie die große Illusion des Karneval/ Wir arbeiten das ganze Jahr/ für einen Augenblick des Traums/ um das Kostüm eines Königs, eines Piraten, oder Gärtnerin zu fertigen/ Und am Aschermittwoch ist alles vorüber).

26 Die Leute, die sich über die Allegorienwagen beklagen, leben in ihnen, in den Apartmenthäusern. Das Volk, das in den Hütten, in unbefestigten Straßen voller Schlamm, in der Enge lebt, verlangt nach großen Dingen und sucht diese in der Dimension, die es nur im Karneval findet.

Natürlich bleibt zu fragen, ob gerade in der Durchdringung von Tourismusindustrie, Bewirtschaftung und Karneval das Fest nicht auch eine Art Überlaufventil in den zahlreichen politischen und ökonomischen Krisen ist, ein Instrument, das letztendlich die Hierarchien in der Gesellschaft und den Status quo zementiert.

Der Karneval ist im tropischen Brasilien ein Fest der Körper und der nackten Haut, ein lebendiges Fresko enthemmter, enttabuisierter Sexualität. Enthemmung und Enttabuisierung kann man vor allem für die Zeit nach der Diktatur feststellen, sowohl bei den Umzügen, als auch bei den Bällen, wo insbesondere Geschlechtsambiguitäten als Chiffren und Rätsel brasilianischer Sexualität zur Schau gestellt werden. Das Spiel mit den verschiedenen Formen von Sexualität, vor allem die Darstellung und Reflexion einer durch Transvestiten und Transsexuelle changierenden Sexualität, gehört zweifelsohne zu den Charakteristika des brasilianischen Karnevals.

Ein großes Problem ist die oft tödliche Gewalt, die sich in allen Karnevalsformen entladen kann. Selbst in Olinda spielt sie eine Rolle, verstärkt durch den *lança-perfume*, ein Gemisch aus Äther und Parfum, das viele inhalieren.

#### 4. Capoeira

Zum afro-brasilianisch geprägten Anteil der Volkskultur gehört wie die Religion *candomblé* zweifelsfrei auch die *capoeira*.<sup>27</sup> Die *capoeira* ist in der Gegenwart eine Mischung aus Kampf, Tanz, Ritual, Spiel, Akrobatik und Musik. Sie stammt aus Bahia und wird heute vor allem in Bahia, Recife, Rio de Janeiro, mittlerweile aber auch in ganz Brasilien in verschiedenen Formen praktiziert. Vor einem Halbkreis von Musikern und Sängern<sup>28</sup> präsentieren sich auf Plätzen, Märkten, auf Bühnen und in Turnhallen jeweils zwei Kämpfer-Tänzer, deren auf- und gegeneinander gerichtete

---

Der Luxus des Karnevals ist nicht der der Reichen, der Diamanten und Juwelen. Nein, die Juwelen und Diamanten der Sambaschulen sind falsch, doch sind sie sehr viel wahrer, weil sie magische Implikationen besitzen. Wenn sich eine Hausangestellte als Aschenputtel kleidet, oder wenn sie sich als Adlige kostümiert, dann gehört sie zum Adel des Mittelalters und dann trägt sie die echten Schmuckstücke, die der Einbildungskraft, die der Freude, die sie empfindet. Dem Volk gefällt der Luxus, dem Intellektuellen das Elend. (Übersetzung C. Armbruster).

27 Sodré 1991: 17 definiert *capoeira* als Manifestation der »schwarzen Kultur«: »A capoeira – ao lado da macumba, do candomblé e de outras formas místico-culturais afro-brasileiras – é uma das manifestações mais expressivas da cultura negra do Brasil.«

28 *Capoeira* als Musikphänomen behandelt ausführlich Oliveira Pinto (Pinto 1986: 150-159 und 1991: 55-98). Bei dem *berimbau*, dem wichtigsten Instrument für die Musikbegleitung der *capoeira*, handelt es sich um einen Kalebassenbogen afrikanischer Herkunft, der *reco-reco* ist eine Schrapföhre aus Bambus, der *chocalho* ist eine Gefäßrassel, der *pandeiro* eine Schellentrommel, der *agôgô* eine Doppelglocke, der *atabaque* eine offene Faßtrommel, der *caxixi* eine Korbrassel.

Bewegungen, phänomenologisch betrachtet, einer Mischung aus Tanzritual und zeitlupenartig verlangsamten fernöstlichen Selbstverteidigungstechniken ähneln.

Historisch gesehen ist die *capoeira* mit der Sklaverei auf den Zuckerrohrplantagen und dem Widerstand der Sklaven verbunden. Keine Klarheit besteht über den letzten Ursprung der *capoeira*, auch die Etymologie des Begriffs bleibt im Dunkeln.<sup>29</sup> Während »puristische« Interpreten daran festhalten, die *capoeira* stamme aus Afrika und sei somit eine in Brasilien exilierte afrikanische Kulturpraxis,<sup>30</sup> so geht die Mehrzahl der Forscher heute davon aus, daß die *capoeira* von afrikanischen Bantusklaven erst in der Neuen Welt, in Brasilien also, entwickelt wurde.<sup>31</sup> Inspiriert an zum Teil aus Afrika stammenden Tänzen, Ritualen und Musikelementen entstand eine Körpertechnik, die vor allem die Funktion hatte, sich der in der Sklaverei herrschenden Gewalt zu entziehen und ihr mitunter sogar Widerstand entgegenzusetzen. Die *capoeira* erscheint in dieser Perspektive als von männlichen afrikanischen Sklaven in Brasilien geschaffene genuine körperliche Widerstandspraxis, die sich im Laufe der Geschichte zu einem Teil der afro-brasilianischen Volkskultur entwickelte.

Im Zusammenhang mit der Flucht von Sklaven und der Errichtung von Fluchtburgen (z. B. Palmares) kristallisiert sich die *capoeira* im 18. Jahrhundert, wobei auch Messer eingesetzt wurden, zur Verteidigungs- und Angriffswaffe der geflohenen Sklaven.

Nach dem offiziellen Ende der Sklaverei 1888 kriminalisieren Gesetzestexte *capoeira* als Gewaltakte von Vagabunden.<sup>32</sup> Tatsächlich nimmt sie bei ihrem Weg vom Land, d. h. den Plantagen und Fluchtburgen, in die Stadt einen mitunter aggressiven Charakter an. Auch bilden sich Banden, die ihre Rivalität gewaltsam austragen und zum Teil in Diensten von Politikern stehen.

In den 30er Jahren beginnt die Institutionalisierung, Entkriminalisierung und Reglementierung der *capoeira*. 1932 gründet Mestre Bimba (bürgerlich: Manoel dos Reis Machado) die erste *capoeira*-Schule oder -akademie. 1936 erkennt die Landesregierung des Bundestaats Bahia die *capoeira* als Sportart an, 1937 entfällt das gesetzliche *capoeira*-Verbot. In dem Maße, wie die *capoeira* sich von den Straßen in die Akademien zurückzieht, hört sie auf, Synonym marginaler, schwarzer Gewalt zu sein. Immer mehr *capoeira*-Lehrer verbreiten den Kampftanz in Brasilien, vor allem in Rio de Janeiro. Integriert, aber auch vereinnahmt und entcharakterisiert wird ein

29 Vgl. dazu Rego 1968: 27-29, Kubik 1991: 136-138.

30 Vgl. dazu Lewis 1992: 18-50, Kapitel 2: »The Origins of Capoeira«. Der Autor weist darauf hin, daß die Frage nach dem Ursprung der Capoeira weniger eine historische als eine ontologische ist und wesentlich von der Definition der eigenen Identität abhängt.

31 Sodré 1991: 18 und Pinto 1991: 43.

32 Vgl. das Kapitel XIII des brasilianischen Strafgesetzbuches von 1890: »Dos vadios e capoeiras«, zitiert nach Pinto 1991: 44.

Teil der *capoeira* durch die Organisation in Landesverbänden, zum Teil innerhalb des brasilianischen Boxverbandes.

Heute lassen sich grosso modo zwei Hauptrichtungen der *capoeira* unterscheiden, die zugleich verschiedene philosophische, kulturelle und politische Orientierungen afro-brasilianischer Volkskultur reflektieren. Die traditionelle *capoeira de Angola* insistiert auf den afrikanischen Wurzeln, steht einer Organisation in Sportverbänden reserviert gegenüber und betont ihre Funktion als identitätsstiftende Initiation, Ritual und Praxis einer afro-brasilianischen Widerstandskultur. Sie ist eher abseits der metropolitenen Zentren anzutreffen, in den Städten begreift sie sich zum Teil auch politisch als Straßen- und Marginalkultur. Die *capoeira regional* dagegen hat ihre Schulen auch den Weißen, der Mittel- und Oberschicht, den Militärs und der Polizei geöffnet. Als offener und unorthodoxer Kampftanz, eher Sport als Ritual, hat sie sich Elemente fernöstlicher Kampf- und Verteidigungstechniken einverleibt und ist dadurch spektakulärer, kraftvoller, schneller und akrobatischer geworden. Orthodoxe Vertreter der *capoeira de Angola* lehnen die *capoeira regional* als brasilianischen Kung-Fu oder Jiu-Jitsu ab und kritisieren deren Loslösung von historischen und ethnischen Grundlagen.

Im Bewegungsrepertoire lassen sich über fünfzig ritualisierte und kodifizierte Figuren oder Elemente unterscheiden, wobei das Variationsfeld weit gesteckt ist. Man unterteilt gemeinhin die *ginga*, eine Art Wiegen des Körpers oder wiegenden Wechselschritt, von den *golpes*, den nach vorne gerichteten Stößen. Viele der kodifizierten Figuren tragen Tiernamen, z. B. *rabo-de-arraia*, *cama-de-gato*, *boca-de-siri* und *macaco*, doch auch andere Namen wie *bananeira*, *meia-lua*, *chibata*, *chapa-de-pé* und *chapeu-de-couro* entfalten eine magische Wortpoesie.<sup>33</sup>

Während bei der *capoeira de Angola* Musik, Spiel und Ritual die meist bodennah und zeitlupenartig ausgeführten Ausweichfiguren prägen, stellt sich die *capoeira regional*, erkennbar an den zahlreichen offensiven Luftsprüngen, als ein auf Leistung ausgerichtetes Sport- und Kampfgeschehen dar, auch wenn die Musikbegleitung erhalten geblieben ist.

In der Gegenwart existieren zahlreiche Mischformen der beiden Grundrichtungen. Die *capoeira* bleibt durch ihre Geschichte vor allem als *capoeira de Angola* afro-brasilianischen Ritualen verbunden. Für den Tourismus wird sie als spektakuläre Folklore in der Gegenwart ebenso instrumentalisiert wie für pädagogische Projekte, die durch *capoeira*-Schulen Straßenkindern oder straffällig gewordenen Jugendlichen eine Chance zur Integration oder Resozialisierung bieten wollen. Immer weniger Widerstandspraxis der Schwarzen, drückt die *capoeira* heute dennoch die Erinnerung an ihren Widerstand gegen die dominante Kultur der Weißen aus.

33 Vgl. dazu Lewis 1992: 222-223: »Appendix B, Movement Repertoire«. Übersetzung der Figurennamen: Rochenschwanz, Katzenbett, Krebsmaul, Affe, Bananenstaude, Halbmond, Peitsche, Fußsohle, Lederhut.

Ein weiteres Kampfspiel ist das *maculê*, auch als pädagogische Vorstufe der *capoeira* bezeichnet, bei der Jungen mit Stöcken zur rhythmischen Untermalung aufeinanderschlagen und einen Kampf simulieren.

## 5. Fußball

Fußball gehört heute sowohl zur Volks- als auch zur Massenkultur. Wie zwei andere stereotype Symbole des Landes, *samba* und Karneval, fand das Spiel Fußball vor allem in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts auch in einer Reihe von politischen, sozialen, kulturellen und mythischen Kontexten statt. Zunächst kommt dem Fußballspiel in Brasilien eine demokratische, multi-ethnische und sozial-integrative Funktion zu: Alle (männlichen) Brasilianer können irgendwo und irgendwann Fußball spielen, auf dem Land, in Hinterhöfen, auf der Straße, am Strand. Für viele Afro-Brasilianer war und ist der Fußball ein Weg zum sozialen und wirtschaftlichen Aufstieg. Pelé wurde zum nationalen und internationalen Mythos, eines der ganz seltenen omnipräsenten schwarzen Gesichter in der von weißen Traumbildern beherrschten Werbung. Sein Verhältnis mit dem Fernsehstar Xuxa Meneghel führte die seltene Liaison eines schwarzen Mannes und einer blonden Frau exemplarisch vor Augen. In die Gegenwart wirkt die brasilianische Fußballvergangenheit als volkskultureller Mythos hinein; erinnert wird dabei vor allem an die legendäre Achse Didi-Vava-Pelé, den begnadeten Dribbelkünstler Garrincha, »*a alegria do povo*« (»die Freude des Volkes«) und an den viermaligen Gewinn der Weltmeisterschaft 1958 in Schweden, 1962 in Chile, 1970 in Mexiko und 1994 in den USA. Fußball gilt, vor allem im Rückgriff auf diese modernen Mythen, als Ausdruck der *alma nacional* (Seele der Nation) und der *alegria do povo*<sup>34</sup>, wissenschaftlich als eine Komponente einer spezifisch brasilianischen Spiel-, Fest- und Volkskultur.

Mythen als Bestandteile der Volks- und Massenkultur sind oft ambivalent, da sie zu ideologischen Zwecken instrumentiert werden können. So bemäntelt der Erfolg Pelés und seine Rolle als Alibi-Schwarzer auch die real unveränderte Misere und einen latenten Rassismus, unter denen viele Afro-Brasilianer nach wie vor leiden.<sup>35</sup> Der Gewinn der dritten Weltmeisterschaft 1970, der *tricampeonato*, war in der Regierungszeit der Militärs unter Médici (1969-1974) auch ein von den Propagandisten der Diktatur ausgenutztes Instrument im Rahmen autoritär-nationalistischer Kampagnen wie »Brasil ame-o ou deixe-o«.<sup>36</sup> Die Anfeuerungsrufe für die Nationalmannschaft und die verordneten Hymnen auf eine Regierung, der wegen Menschenrechtsverletzungen die internationale Diskreditierung drohte, flossen ineinander. Die Motti

34 Vgl. dazu Castellani 1985: 6.

35 Zum Rassismus im Fußball vgl. Correa 1985.

36 Brasilien lieben oder es verlassen!



»Pra Frente Brasil« und »Ninguém segura este país« dienten also auch dazu, Folter und Terror aus dem Bewußtsein der Massen zu tilgen.<sup>37</sup> In dieser Perspektive ist Fußball eher eine angepaßte Volks- und Massenkultur, nie Widerstand, mitunter aber Opium für das Volk.<sup>38</sup>

Der sportliche Erfolg der Fußballvereine in Brasilien ist ein Spiegelbild der Wirtschaftskraft, Entwicklung oder Unterentwicklung der Regionen. Es dominieren die Vereine aus Rio de Janeiro, wie *Flamengo*, *Fluminense*, *Vasco da Gama*, *Botafogo* und aus São Paulo, wie *Corinthians*, *Palmeiras*, *Portuguesa* und *São Paulo F. C.*, der 1992 und 1993 beste Vereinsmannschaft der Welt wurde. Im Konzert der Großen können allenfalls noch *Cruzeiro* aus Belo Horizonte und *Grêmio* aus Porto Alegre mithalten. Vereine aus dem Norden und Nordosten, sowie aus dem Landesinneren sind zu kapitalschwach und zu wenig professionell organisiert, um gute Spieler auf Dauer in der Region zu halten. Während hinter den paulistaner Vereinen die Industrie steht, werden einige der Klubs aus Rio auch mit dem Geld des illegalen Glückspiels *Jogo do Bicho* finanziert. Im Weltmaßstab kann seit den 80er Jahren aber kein brasilianischer Klub mit den finanziellen Möglichkeiten der Vereine aus Italien, Spanien, Deutschland und Frankreich mithalten. Brasilianische Nationalspieler gehören daher zu den erfolgreichen »Exportartikeln« Brasiliens in Europa.

In der Literatur und der *Música Popular Brasileira* erscheint Fußball als unverwechselbare brasilianische Volkskunst, Synonym einer spezifischen Kultur und Heimat.<sup>39</sup> Der brasilianische Fußball der Vergangenheit, insbesondere der Ära von Pelé und Garrincha, gehört dabei zu einer im Universum der Zweckrationalität obsolet gewordenen, von Aussterben bedrohten Kultur aus dem Volk<sup>40</sup> und für das Volk, ein Fest, in dem Kunst, Improvisation, Inspiration, Raffinesse, List und Zauber eine höhere Wertigkeit besaßen als Kraft, Taktik und System. Diese verlorene Fußballkunst repräsentiert damit symbolisch einen Lebensstil der 50er und 60er Jahre, der den Erfordernissen eines dynamischen Schwellenlandes in den 80er und 90er Jahren nicht mehr zu entsprechen scheint.

Bei allen volkskulturellen Überhöhungen und den immer noch lebendigen Mythen der Vergangenheit ist Fußball heute vor allem Kommerz, in dem Millionen umgesetzt

37 »Vorwärts (nach vorn) Brasilien« und »Niemand kann dieses Land aufhalten«.

38 Ramos 1988: 22, sieht im brasilianischen Fußball vor allem eine Herrschaftskultur.

39 Vgl. den Erzählband von Edilberto Coutinho *Maracanã, Adeus* von 1980 und das Gedicht »Olhe aqui, Mr. Buster ...« von Vinicius de Moraes, das mit der Zeile endet: »O Sr. sabe lá o que é torcer pelo Botafogo?« (Wissen Sie, was es heißt, Botafogo die Daumen zu drücken?) In den Katakomben des größten Stadions der Welt, dem Maracanã in Rio de Janeiro, spielt eine Erzählung der Schriftstellerin Clarice Lispector in Verbindung mit Phantasien von Roberto Carlos, dem erfolgreichsten Sänger Brasiliens.

40 Lopes 1987: 78 interpretiert den brasilianischen Fußball afro-zentrisch: »A maneira brasileira de jogar futebol se deve ao negro, que mudou o jogo para um bailado.« (Die brasilianische Art, Fußball zu spielen, stammt von dem Schwarzen, der das Spiel in einen Tanz verwandelte.)

werden, auch wenn Kritiker beklagen, daß der brasilianische Fußball durch Kommerzialisierung und Professionalisierung gleichsam seine »brasilianische Seele« verkauft habe. Der Volksfestcharakter, die überschäumende, in den Karneval mündende Freude wie auch die tiefe Trauer (z. B. bei der Niederlage Brasiliens 1950 im Endspiel gegen Uruguay im Maracanã) finden in einem von Taktik, Handel und Marketing geprägten Fußball immer weniger Platz. Zwar mündet das lokale Duell in Rio de Janeiro zwischen Flamengo und Fluminense, auch *Fla-Flu* genannt, in ein großes und karnevaleskes Volksfest, an dem neben den Massen auch Politiker, Intellektuelle und Künstler teilhaben, doch ist es vor allem ein Medienereignis.

Den »modernen« Wirtschaftsfaktor Fußball verkörpert João Havelange aus Südbrasilien, Präsident der mächtigsten Sportorganisation der Erde, des Weltfußballverbandes FIFA.

## Bibliographie

- Almeida, Mauro de (1963/1974): *Filosofia dos pára-choques*, Recife.
- Andrade, Mário de (1968): *Danças Dramáticas no Brasil*, São Paulo.
- Armbruster, Claudius (1986): »Endloses, alltägliches Erzählen in der brasilianischen Telenovela«, in: *Rundfunk und Fernsehen* 3, 34. Jahrgang, 331-350.
- Armbruster, Claudius (1988): »Mündlichkeit und Schriftlichkeit in den Literaturen des brasilianischen Nordostens«, in: Birgit Scharlau: *Bild-Wort-Schrift*. Beiträge zur Sektion des Freiburger Romanistentages, Tübingen, 167-180.
- Armbruster, Claudius (1992): »Barros, Leandro Gomes de« und »Cavalcante, Rodolfo Coelho«, in: Dieter Reichardt (Hrsg.): *Autorenlexikon Lateinamerika*, Frankfurt am Main, 173-174 und 182.
- Armbruster, Claudius (1994): »Die Telenovela – Kulturindustrielles Produkt oder postmoderne Form der *Cultura Popular*?«, in: Birgit Scharlau: *Neuere Kulturtheorien in Lateinamerika*, Tübingen.
- Cascudo, Luís da Câmara (1954/ 1979): *Dicionário do Folclore Brasileiro*, São Paulo.
- Cascudo, Luís da Câmara (1984a): *Literatura Oral no Brasil*, Belo Horizonte und São Paulo.
- Cascudo, Luís da Câmara (1984b): *Vaqueiros e Cantantes*, Belo Horizonte und São Paulo.
- Castellani Filho, Lino (1985): »O fenómeno cultural chamado futebol – uma proposta de estudo«, in: *Artus* 15, 6-9.
- Correa, Lúcia Helena (1985): »Racismo no futebol brasileiro«, in: Korff Dieguez, Gilda (Hrsg.): *Esporte e poder*, Petrópolis, 31-39.
- Coutinho, Edilberto (1980): *Maracanã, Adeus. Onze histórias de futebol*, Rio de Janeiro.
- Curran, Mark J. (1987): *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de Cordel*, Rio de Janeiro.
- Eco, Umberto (Hrsg.): *Carnival!*, Berlin, New York, Amsterdam.
- Hohenstein, Erica Jane de (1991): *Das Reich der magischen Mütter. Eine Untersuchung über die Frauen in den afro-brasilianischen Besessenheitskulten Camdomblé*, Frankfurt.
- Korff Dieguez, Gilda (Hrsg.): *Esporte e Poder*, Petrópolis.
- Kubik, Gerhard (1991): *Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien*, Aachen.

- Kubik, Gerhard (1986): »Afrikanische Musikkulturen in Brasilien«, in: Pinto, Tiago de Oliveira: *Brasilien*, 121-147.
- Leopoldi, José Sávio (1977): *Escolas de samba: ritual e sociedade*, Petrópolis.
- Lessa, Orígenes (1954): *Getúlio Vargas na literatura de Cordel*, São Paulo.
- Lewis, John Lowell (1992): *Ring of Liberation. Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*, Chicago/London.
- Lopes, Helena Teodoro/Siqueira, Jose Jorge/Nascimento, Maria Beatriz (1987): *Negro e cultura no Brasil*, Rio de Janeiro.
- Luyten, Joseph M. (1983): *O que é Literatura Popular*, São Paulo.
- Mattelart, Michèle und Armand (1987): *Le Carnaval des Images. La fiction brésilienne*, Paris.
- Mertin, Ray-Güde (1979): *Ariano Suassuna: Romance d'A Pedra do Reino. Zur Verarbeitung von Volks- und Hochliteratur im Zitat*, Genf.
- Milan, Betty (1988): *Brasil. Os bastidores do Carnaval*, São Paulo.
- Morães, Vinicius de (1982): *Saravá. Gedichte und Lieder*, Frankfurt am Main.
- Mukuna, Kazadi Wa (1986): »Bumba-meu-Boi in Maranhão«, in: Pinto, Tiago de Oliveira (Hrsg.): *Brasilien. Einführung in die Musiktraditionen Brasiliens*, Mainz, 108-120.
- Oliveira, Valdemar de (1971): *Frêvo, Capoeira e Passo*, Recife.
- Peregrino, Umberto (1984): *Literatura de Cordel em Discussão*, Rio de Janeiro.
- Pinto, Tiago de Oliveira (1986): »Capoeira, das Kampfspiel aus Bahia«, in: ders. (Hrsg.): *Brasilien. Die Musiktraditionen Brasiliens*, Mainz, 148-159.
- Pinto, Tiago de Oliveira (1986): *Brasilien. Einführung in die Musiktraditionen Brasiliens*, Mainz.
- Pinto, Tiago de Oliveira (1991): *Capoeira, samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Recôncavo*, Bahia, Berlin.
- Queiroz, Maria Isaura Pereira de (1986): »Die Samba-Schulen in Rio de Janeiro«, in: Pinto, Tiago de Oliveira: *Brasilien. Einführung in die Musiktraditionen Brasiliens*, Mainz, 205-221.
- Ramos, Roberto (1988): *Ideologia e Poder*, Petrópolis.
- Rector, Mónica (1984): »The code and message of Carnival: »Escolas de samba«, in: Eco, Umberto (Hrsg.): *Carnival*, Berlin, New York, Amsterdam.
- Rego, Waldeloir (1968): *Capoeira Angola. Ensaio Sócio-etnográfico*, Salvador da Bahia.
- Santos, Joel Rufino dos (1981): *Historia política do futebol brasileiro*, São Paulo.
- Schelsky, Detlev (1991): *Kultur auf Wanderschaft. Die Música Nordestina in Brasilien*, Frankfurt.
- Slater, Candace (1984): *A Vida no Barbante. A Literatura de Cordel no Brasil*, Rio de Janeiro.
- Sodré, Muniz (1991): »Uma arte brasileira do corpo«, in: ders.: *O Brasil simulado e o real*, Rio de Janeiro.